

**Peter Stoll**

**Die Verleugnung des Petrus.**

**Johann Rieger als Mitarbeiter von Johann Georg Knappich  
in Stötten am Auerberg**

Die Chordecke der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Stötten am Auerberg (Kr. Ostallgäu) wurde 1698/99 nach einem im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert gängigen Schema dekoriert: Der Stuck (Johann und Franz Schmuzer) bildet ein reiches ornamentales Rahmensystem für eine verhältnismäßig große Anzahl von Bildfeldern; in diesem Fall für insgesamt sieben Leinwandbilder, drei querformatige Hauptbilder und vier kleinere ovale Nebenbilder in den Gewölbezwicken, die gegenüber den Hauptbildern um 90° gedreht sind. Ein besonders instruktives Beispiel für die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Süddeutschland ergibt sich in Stötten dadurch, dass dem kleinteiligen, mit Ölbildern arbeitenden Dekorationsschema der Chordecke im Langhaus die im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewinnende Lösung eines das gesamte Langhaus überspannenden Freskos gegenübersteht (gemalt von Joseph Keller 1781/83), noch dazu eines Freskos, das bereits im ‚Herbst des Barock‘<sup>1</sup> entstanden ist und damit einerseits typische Gestaltungselemente des barocken Deckenfreskos konserviert (Scheinarchitektur), andererseits bereits deutliche Symptome der Endphase dieser Tradition aufweist (z. B. die zunehmende Entleerung des Raumes).

So lohnend nun die kontrastive Gegenüberstellung der Stöttener Chor- und Langhausdecken sind, soll es im Folgenden doch ausschließlich um die in die Chordecke eingelassenen Ölbilder gehen. Im Mittelpunkt des Interesses wird dabei die Frage stehen, wer diese Ölbilder gemalt hat, insbesondere das westlichste der drei Hauptbilder (Petrus verleugnet Christus); doch sind zuvor einige Bemerkungen zur nicht ganz alltäglichen Ikonographie der Bildserie angebracht. Es handelt sich hier um einen sich vom Abendmahl bis zur Kreuzigung erstreckenden Passionszyklus, der dem Kirchenpatron Petrus insofern eine prominente Rolle zuweist, als drei der sieben Bilder seiner Verleugnung Christi gewidmet sind. (Zur Anordnung der Bilder an der Chordecke siehe das Schema auf S. 15.)

Die Bilderzählung beginnt im mittleren der drei Hauptfelder mit dem Abendmahl (Abb. 1) und platziert damit einen Vorgang im Mittelpunkt der gesamten Deckendekoration, der einen besonders engen Bezug zu dem im Raum darunter regelmäßig stattfindenden Geschehen aufweist, der Feier des Messopfers. Dass hier der in allen Evangelisten geschilderte Moment dargestellt ist, in dem Jesus einen Hinweis auf seinen späteren Verräter gibt, lässt sich zum einen daran erkennen, dass Christus eine Gabel mit einem Stück Fleisch in Richtung des Judas hält (Johannes 13, 26: „Der ist es, dem ich den Bissen, den ich eintauchte, geben werde. Dann tauchte er das Brot ein, nahm es und gab es Judas, dem Sohn des Simon Iskariot“);<sup>2</sup> zum anderen daran, dass Judas eben im Begriff ist, ebenfalls ein

---

<sup>1</sup> *Herbst des Barock* 1998, S. 404 f.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Matthäus 26,23; Markus 14,20; Lukas 22,21. Alle Bibelzitate nach der Einheitsübersetzung.

Stück Fleisch aufzuspießen, ein gestisches Echo, das offensichtlich von den Versionen bei Matthäus und Markus inspiriert ist (Matthäus 26, 23: „Der, der die Hand mit mir in die Schüssel getaucht hat, wird mich verraten“; Markus 14,20: „Einer von euch Zwölf, der mit mir aus derselben Schüssel isst.“). Möglicherweise hat der Konzeptor der Bildserie deswegen auf eine Betonung des Verrats des Judas Wert gelegt, weil sich dadurch sowohl eine Parallele als auch ein Kontrast zur Verleugnung des Petrus ergeben: beides Akte der Abkehr von Christus, im einen Fall (Petrus) freilich nur temporär und gefolgt von Reue, im anderen Fall (Judas) endgültig und zu Selbstmord und Verdammnis führend.

Es wäre nahe liegend, den Apostel rechts von Christus auf dem Abendmahlsbild als Petrus zu identifizieren und eventuell die Übermalungen, unter denen größere Teile der Bildserie leiden, dafür verantwortlich zu machen, dass die Kopfbehaarung dieser Figur nicht unbedingt dem für Petrus häufig verwendeten Typus entspricht, der auch auf den folgenden Bildern der Serie begegnet (Glatze mit Haarkranz und Stirnlocke sowie Vollbart); ins Zentrum des Geschehens rückt Petrus jedenfalls im östlich, zum Hochaltar hin sich anschließenden Bildfeld (Abb. 2). Gezeigt wird hier, wie Christus die Verleugnung des Petrus vorhersagt; ein Wortwechsel, der sich Matthäus 26,30 ff. und Markus 14,26 ff. zufolge am Ölberg ereignete, Lukas 22,33 f. und Johannes 13,36 ff. zufolge hingegen noch beim Abendmahl, was eher der Stöttener Darstellung mit ihrem architektonischen Ambiente und der hier herrschenden Aufbruchsstimmung entspricht. In allen vier Evangelien legt Petrus bei dieser Gelegenheit ein emphatisches Bekenntnis zu Christus ab, worauf Christus eine ebenfalls in allen Evangelien sinngemäß identische Antwort gibt, hier zitiert nach Matthäus 26,34: „Amen, ich sage dir: In dieser Nacht, noch ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen.“ (Bei Markus 14,30 prophezeit Christus allerdings ein zweimaliges Krähen des Hahns.)

Es handelt sich hierbei um einen Vorgang, der sich allein mit den Mitteln eines Historienbildes im strengen Sinn kaum angemessen wiedergeben lässt, da ein solches Bild lediglich Petrus im Gespräch mit Christus zeigen und den Gesprächsinhalt nicht unmittelbar veranschaulichen würde, was eine korrekte Interpretation des Bildes durch den Betrachter sehr erschweren würde. Die Lösung in Stötten besteht darin, den krähenden Hahn und damit ein zentrales inhaltliches Moment der Prophezeiung Christi abzubilden, und zwar als Realpräsenz im Bildraum, die auch formal in die dargestellte Handlung einbezogen wird: Der Hahn sitzt mit deutlich geöffnetem Schnabel rechts außen auf einem etwas unmotiviert in den Raum ragenden Säulenfragment, Zielpunkt der mitweisendem Gestus ausgestreckten linken Hand Christi und offenbar auch Gegenstand der geradezu meditativen Versenkung des Apostels rechts neben Christus. Gewählt wurde also eine Strategie, die auch im Zusammenhang mit einer anderen, häufig illustrierten Gesprächssituation Christus-Petrus regelmäßig zum Einsatz kommt, und zwar dann, wenn Christus seine Worte „Du bist Petrus ... Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben“ (Matthäus 16,18 f.) mit der Überreichung zweier Schlüssel begleitet. Ein Unterschied besteht lediglich darin, dass der Hahn aus der Prophezeiung in einer späteren Stufe des Geschehens realiter eine Rolle spielt, während es sich beim Überreichen der Schlüssel um die Visualisierung einer Metapher handelt.

Die nahe liegende Strategie, die ‚Ankündigung der Verleugnung‘ mit Hilfe einer Visualisierung des Redeeinhalts ‚Hahn‘ darzustellen, begegnet bereits ganz zu Beginn der ikonographischen Tradition dieser Szene auf Sarkophagen der konstantinischen Zeit. Während der Hahn zunächst zu Füßen der Gesprächspartner Christus und Petrus steht, wird er später auf einen Pfeiler oder eine Säule erhoben, so z.B. im Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna (1. Hälfte 6. Jhdt.), wo die Säule zwischen Christus und Petrus platziert ist, oder auch auf dem Holzrelief am Hauptportal von S. Sabina in Rom (ca. 431/33), wo die Säule an den rechten Bildrand gerückt ist.<sup>3</sup> Auch wenn die Säule in Stötten zu Fall gekommen ist (gegenständlich-metaphorisches Echo des Falles, den Petrus in ethischer Hinsicht erleiden wird?), ergibt sich durch die auch hier gegebene Konstellation Säule mit Hahn am rechten Bildrand doch eine bemerkenswerte Anknüpfung an die frühchristliche Tradition und insbesondere das römische Relief, wobei vorläufig offen bleiben muss, welche Zwischenschritte diese Anknüpfung ermöglichten. Ab der hochmittelalterlichen Zeit scheint die Darstellung der Szene äußerst selten.<sup>4</sup>

Auf dem westlichsten der drei Hauptfelder (Abb. 3) hat sich Petrus, während Christus im Haus des Hohen Priesters Kaiphas verhört wird, zu dessen Dienerschaft gesellt, um sich an einem Feuer zu wärmen. (Das im Stöttener Bild besonders prominente Motiv des Feuers, auf das noch näher einzugehen sein wird, fehlt nur bei Matthäus). Hier kommt es zu der in allen vier Evangelien ähnlich berichteten Konfrontation, die im Mittelpunkt des Stöttener Bildes steht: „Eine Magd sah ihn am Feuer sitzen, schaute ihn genau an und sagte: Der war auch mit ihm zusammen. Petrus aber leugnete es und sagte: Frau, ich kenne ihn nicht.“ (Lukas 22,56 f.) Mit denjenigen, die Petrus zu zwei weiteren Leugnungen veranlassen und in den Evangelien unterschiedlich bezeichnet werden,<sup>5</sup> könnten mehrere der Begleitfiguren identifiziert werden: etwa der Fackelträger links, der auf Petrus zuschreitet und ihn mit großer Aufmerksamkeit fixiert, oder der dem Fackelträger zugewandte und gleichzeitig auf Petrus hinweisende Speerträger daneben, von dem nur Kopf und Hand sichtbar sind, oder auch der sitzende Mann rechts außen, der Kopf und Hand zu Petrus erhoben hat. Da Petrus also gleichzeitig von mehreren Seiten bedrängt wird und außerdem links außen der auf einem Kapitell sitzende Hahn kräht, ist anzunehmen, dass das Bild nicht einen einzigen präzisen Moment der Erzählung illustriert, sondern die aus mehreren Schritten bestehende Erzählung von der Begegnung mit der Magd über die drei Leugnungen bis hin zum Krähen

<sup>3</sup> Jeremias 1980, S. 54-56.

<sup>4</sup> Das *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Sp. 438, nennt drei Beispiele: Eine Miniatur im Liuthar-Evangeliar Kaiser Ottos III. im Aachener Domschatz (um 1000), ein Gemälde Rembrandts im Rijksmuseum in Amsterdam (1660; SK-A-3137) sowie ein Gemälde David Teniers d. J. im Louvre (1646; Inv. 1877). In allen drei Fällen handelt es sich aber um Darstellungen der Verleugnung selbst, nicht der Ankündigung. Möglicherweise ist die Ankündigung dargestellt auf einer im *Lexikon* nicht genannten Zeichnung von Domenico Tiepolo (Paris, Privatsammlung; Gealt/Knox 2006, S. 444f.); der Hahn als eindeutig identifizierendes Moment fehlt hier allerdings.

<sup>5</sup> Bei Matthäus sind dies „eine andere Magd“ (26,71) und „die Leute, die dort standen“ (26,73); bei Markus noch einmal dieselbe Magd und „die Leute, die dort standen“ (14,70); bei Lukas „ein anderer“ (22,58) und „wieder einer“ (22,59); bei Johannes „sie“ (die Umstehenden, 18,25) und „einer von den Dienern des Hohenpriesters“ (18,26).

des Hahns zu einer kompositorischen Einheit synthetisiert. Da bei Matthäus, Markus und Johannes ein Ortswechsel innerhalb der Erzählung stattfindet, folgt das Bild mit seiner Ansiedlung des gesamten Geschehens am selben Ort besonders eng dem Text des Lukas (22,58-60); eine zwangsläufige Wahl bei der Verfolgung des Ziels, die gesamte Erzählung in einem einzigen Bildfeld zu komprimieren, auch wenn Lukas die im Bild geradezu neigierte zeitliche Ausdehnung des Geschehens stärker als die anderen Evangelien betont:

Kurz danach [nach der Begegnung mit der Magd] sah ihn ein anderer und bemerkte: Du gehörst auch zu ihnen. Petrus aber erwiderte: Nein, Mensch, ich nicht! Etwa eine Stunde später [!] behauptete wieder einer: Wahrhaftig, der war auch mit ihm zusammen ... Petrus aber erwiderte: Mensch, ich weiß nicht, wovon du sprichst. Im gleichen Augenblick, noch während er redete, krähte ein Hahn.

Das südwestliche der ovalen Nebenbilder bringt das Geschehen um die Verleugnung zum Abschluss und zeigt die in den drei synoptischen Evangelien jeweils in einem Satz abgehandelte Reue des Petrus (Abb. 4), wobei die Stöttener Bildanlage klar von dem nur bei Matthäus und Lukas vorgegebenen Bewegungsmotiv des Hinausgehens inspiriert ist: „Und er ging hinaus und weinte bitterlich.“ (Matthäus 26,75; ähnlich Lukas 22,62) Dieses Motiv wird dadurch gesteigert, dass die Magd (völlig anders gekleidet als auf dem vorigen Bild – Nachlässigkeit oder Hinweis auf die in Matthäus 26,71 genannte zweite Magd?) Petrus mit erhobener rechter Hand und selbstbewusst in die Hüfte gestemmtem linkem Arm nachdrücklich hinauszudeuten scheint; eine nicht ungeschickte Dramatisierung des Vorgangs, für die freilich keines der Evangelien eine Grundlage bietet. Den Hahn oberhalb der Magd wird man zunächst wahrscheinlich als eine motivische Verdoppelung innerhalb des Zyklus deuten, da der Hahn ja bereits auf dem vorhergehenden Bild gekräht hat; man mag aber spekulieren, dass diese Verdoppelung durch Markus angeregt ist, der den Hahn zweimal krähen lässt: einmal nach der ersten, gegenüber der Magd getätigten Verleugnung und noch einmal nach den beiden folgenden Verleugnungen, die eine wieder an die Magd, die andere an die ‚Dabeistehenden‘ gerichtet. Wenn man die beiden Soldaten des Bildes, von denen nur die Oberkörper sichtbar sind, mit diesen ‚Dabeistehenden‘ identifiziert, könnte man mutmaßen, dass in Anlehnung an Markus das westlichste der Hauptbilder sich tatsächlich nur auf die erste Verleugnung (mit anschließendem erstem Hahnenschrei) bezieht, das südwestliche Ovalbild auf die beiden folgenden Verleugnungen (mit anschließendem zweitem Hahnenschrei). Die Art und Weise, wie sich auf dem Hauptbild Gesten und Blicke mehrerer Personen auf Petrus richten und ein Erkennen seiner Zugehörigkeit zu Christus signalisieren, lässt aber doch eher vermuten, dass dieses Hauptbild den mehrfachen Verleugnungsvorgang veranschaulichen soll, das Nebenbild nur die sich anschließende Reue des Petrus.

Auf dem gegenüberliegenden nordwestlichen Oval (Abb. 5) wird Madel zufolge Christus vor den Hohen Rat geführt, was bedeuten würde, dass man es in der Chronologie der Bilderzählung vor der Verleugnung des Petrus einordnen müsste.<sup>6</sup> Doch lässt die Bilddisposition hier kaum einen anderen Schluss zu, als dass Christus aus einem Haus *herausgeführt* wird, so dass man eher annehmen muss, es zeigt Christus auf dem Weg vom Hohen Rat zu

<sup>6</sup> Madel 1987, S. 161.

Pilatus. (Matthäus 27,2: „Sie ließen ihn fesseln und abführen und lieferten ihn dem Statthalter Pilatus aus“; ähnlich in allen drei anderen Evangelien.) Bei dem bärtigen Mann rechts außen neben Maria könnte es sich um Petrus handeln, auch wenn die Figur von Typ und Kleidung her von den Petrus-Darstellungen der vorhergehenden Bilder abweicht; insbesondere seine sichtliche Betroffenheit (linker Arm emphatisch erhoben, rechte Hand auf der Brust) und sein Blickkontakt mit Christus regen zu der Vermutung an, dass der Bildkonzeptor hier in Eigenregie ein psychologisches Äquivalent zu einem Moment schaffen wollte, der sich bei Lukas unmittelbar nach der dritten Verleugnung ergibt: „Da wandte sich der Herr um und blickte Petrus an.“ (22,61)

Nichtsdestoweniger rückt Petrus auf diesem Bild aus dem Mittelpunkt, den er in den drei Bildern zur Verleugnung innehatte, im wahrsten Sinne des Wortes wieder an den Rand des Geschehens, an die Peripherie, mit der er sich auch zu Beginn des Zyklus im Abendmahlbild begnügen musste; und in den beiden verbleibenden Ovalbildern (südöstlich: Kreuztragung, Abb. 6; nordöstlich: Kreuzigung, Abb. 7) ist für ihn überhaupt kein Platz mehr. Dieses völlige Fehlen des Petrus in zwei Bildern, noch dazu Bildern, die aufgrund der hier gezeigten Kulminationsphase des Passionsgeschehens in gewisser Weise Ziel- und Höhepunkt der Serie darstellen, lässt den Versuch, Kirchenpatronat und Passion in einem Bilderzyklus zu kombinieren, letztlich als nicht restlos geglückt erscheinen; und man fragt sich, warum Petrus Kreuztragung und Kreuzigung nicht wenigstens als Statist beiwohnen durfte, eine Rolle, die sich zwar nicht auf den Wortlaut der Evangelien stützen könnte, aber sicher auch keine bedenkliche Abweichung bedeutet hätte. Verwunderlich ist auch, dass ein herausragender und an dramatischen Entfaltungsmöglichkeiten reicher Auftritt des Petrus im Rahmen des Passionsgeschehens ganz unberücksichtigt bleibt, sein impulsiver Angriff auf den Knecht des Hohen Priesters bei der Gefangennahme Christi.

Sollte es daneben befremden, dass die für den Zyklus gewählte Thematik keinen Einbezug des zweiten Kirchenpatrons Paulus erlaubt, so ist allerdings zu bedenken, dass sich der ursprüngliche ikonographische Kontext des Zyklus, in dem Paulus möglicherweise durchaus berücksichtigt wurde, heute nicht mehr rekonstruieren lässt. Der heutige neubarocke, eine spätgotische Kreuzigungsgruppe bergende Hochaltar stammt vom Ende des 19. Jahrhunderts, und es ist nicht bekannt, was auf dem Altarbild dargestellt war, das Johann Jakob Herkomer 1701/02 für den ebenfalls um diese Zeit errichteten Hochaltar schuf (vielleicht der Abschied der Apostelfürsten oder ihre Glorie?); zu Beginn der 1780er Jahre ersetzte außerdem im Langhaus ein Gewölbe mit der bereits erwähnten Freskierung Joseph Kellers die 1719/20 eingezogene und von Johann Jakob Herkomer dem Jüngeren stuckierte Decke, die ihrerseits die Tafeldecke des Jahres 1697 ersetzte.<sup>7</sup> Sicher ist jedenfalls, dass die für die Chordekoration verantwortlichen Künstler nicht in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu diesen Arbeiten auch das Langhaus dekorierten, d. h., der Bilderzyklus der Chordecke ist nicht Fragment eines umfangreicheren Zyklus, der früher einmal auf Chor- und Langhausdecke verteilt war.

<sup>7</sup> Dussler 1956, S. 97; Petzet 1966, S. 206, 208.

Gesichert scheint auch, wer 1699 die Deckenbilder im Stöttener Chor schuf, ist doch eine Zahlung von 160 fl an Johann Georg Knappich (1637 Lechbruck, Kr. Ostallgäu - 1704 Augsburg) archivalisch dokumentiert,<sup>8</sup> einen Maler, der 1660 in Augsburg die Meistergerechtigkeit erwarb und sich in seinem Oeuvre wiederholt eng an den wesentlich bedeutenderen Johann Heinrich Schönfeld (1609 Biberach - 1684 Augsburg) anlehnte.<sup>9</sup> Während sich Schönfeld offenbar nur gelegentlich an profanen Deckendekorationen beteiligte („Goldener Saal“ der Münchener Residenz; Schloss Oettingen),<sup>10</sup> schuf Knappich seit den 1680er Jahren mehrere Ölbild- und Freskenzyklen für Kirchendecken (Oettingen, Kr. Donau-Ries; Wettenhausen, Kr. Günzburg; Hiltenfingen, Kr. Augsburg; Eppishausen, Kr. Unterallgäu; Biberbach, Kr. Augsburg) und kann damit in gewisser Weise als ein Pionier der kirchlichen barocken Deckenmalerei im bayerisch-schwäbischen Raum gelten.<sup>11</sup> Blickt man freilich etwas über diesen eng abgesteckten Raum hinaus und bedenkt z. B., dass ebenfalls in den 1680er Jahren Hans Georg Asam seine Deckenbilder in Benediktbeuern (1683 ff.) und Tegernsee (1688 ff.) schuf, so wird man sich der Grenzen Knappichs schnell bewusst, auch wenn man andererseits einräumen muss, dass Asam sein Können an wesentlich größer dimensionierten Aufgaben beweisen durfte.

Die aufgezählten Deckendekorationen Knappichs sind entweder ganz bzw. teilweise zerstört oder sie haben die Zeitläufte nicht unbeschadet überstanden. Letzteres gilt auch für die gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstandenen Stöttener Gemälde, was ihre Beurteilung erschwert; doch weisen sie stilistische und qualitative Diskrepanzen auf, die nicht allein durch spätere restauratorische Eingriffe erklärbar sind, und die besonders markant bei einem Vergleich der beiden östlichen Mittelfelder (Abendmahl, Ankündigung der Verleugnung des Petrus) mit dem westlichsten Mittelfeld (Verleugnung des Petrus) in Erscheinung treten, wie eine Analyse der in diesen drei Feldern verwendeten Gestaltungsmittel ergibt.

Das „Abendmahl“ (Abb. 1), ganz als Tafelbild konzipiert und ohne jedes perspektivische Zugeständnis an seine Funktion als Deckenbild, reiht zunächst in einem durch architektonische Versatzstücke eher angedeuteten als klar konstruierten Raum die Apostel symmetrisch zu beiden Seiten Christi mit den Köpfen auf annähernd gleicher Höhe, so dass eine ausgesprochen spannungsarme Bildanlage entsteht. Die Gestik der Figuren bringt punktuelle, kleinteilige Bewegungsimpulse, ohne das Bild als Ganzes wirklich zu beleben; und eine solche Belebung erfolgt auch nicht durch die weitgehend ausdruckslosen Gesich-

<sup>8</sup> Schröder 1906/10, S. 463, datiert den Stuck in das Jahr 1698 und macht für die Deckenbilder die etwas unscharfe Angabe „damals“; Dussler 1956, S. 97, datiert die Deckenbilder 1698/99; Petzet 1966, S. 208, und Madel 1987, S. 161 bzw. 268, datieren sie 1699.

<sup>9</sup> Zur Biographie Knappichs siehe Madel 1987, S. 88 f.

<sup>10</sup> Pée 1971, Kat.-Nr. 109, S. 172 f. und Kat.-Nr. V66, S. 255.

<sup>11</sup> Nähere Angaben zu den einzelnen Gemäldezyklen siehe Madel 1987. Zu Eppishausen vermerkt Dehio 2008, S. 327: „Umkreis von Johann Heinrich Schönfeld, teilweise Johann Georg Knappich zugeschrieben.“ Gelegentlich Knappich zugeschrieben werden eine freskierte Scheinkuppel in der 1698 erbauten und 1705 geweihten Allerheiligenkapelle von St. Ulrich und Afra in Augsburg (Dehio 2008, S. 102: „wohl von Johann Georg Knappich“) sowie das Langhausfresko der Pfarrkirche von Prettelshofen (Kr. Dillingen a. d. Donau; Dehio 2008, S. 901).

ter oder die von einem leicht bewölkten blauen Himmel ausgehende, keinerlei abendliche Stimmung erzeugende gleichmäßige Ausleuchtung der Szene.

In der ‚Ankündigung der Verleugnung‘ (Abb. 2) ist der Bildraum sorgfältiger konstruiert und sind zumindest Ansätze zu Untersicht erkennbar, etwa in dem als Standfläche für die Protagonisten dienenden Treppenpodest im Vordergrund (die gelegentlich anzutreffende pauschale Behauptung, die Stöttener Bilder seien durchweg tafelbildmäßig angelegt,<sup>12</sup> kann so also nicht aufrechterhalten werden); auch ist die steife, friesartige Reihung der Figuren, wie sie das Abendmahl vornimmt, nun einer weniger schematischen Disposition gewichen. Aber auch diese kunstvollere Bildanlage, mit nach wie vor eher statuarischem, physiognomisch unauffälligem Personal und starke Kontraste vermeidendem Tageslicht, nötigt vielleicht einen gewissen Respekt ab als eine leicht akademische Studie zu der Fragestellung, wie man Figuren im Raum verteilt, so dass dieser Raum auch in seiner Tiefe erschlossen wird; wirklich zu fesseln vermag sie kaum, und das erst recht nicht, richtet man den Blick im Anschluss auf die Verleugnungsszene (Abb. 3), das westlichste der großen Bildfelder. Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass dieses Sujet bereits an sich größeres Potenzial hat, einen Betrachter in seinen Bann zu schlagen und dass dieses Bildfeld weniger von späteren restauratorischen Eingriffen als die beiden vorhergehenden betroffen ist, wird man doch vermuten, dass in dieser Verleugnungsszene ein ganz anderes künstlerisches Temperament am Werk war.

Anstelle der Statik und Steifheit der beiden vorhergehenden Bilder erlebt man hier, wie der in einer heftigen Wendung nach rechts wiedergegebene Protagonist gewissermaßen in die Zange genommen wird von der lebhaft in seine Richtung gestikulierenden Magd (rechts) und dem in katzenhafter Behendigkeit die Stufen hinaufsteigenden Soldaten (links); alle drei Figuren mit wesentlich mehr physischer Präsenz ausgestattet als das gebrechlichere, leicht preziöse Personal der vorhergehenden Bilder. Im Falle des Petrus geht diese gesteigerte physische Präsenz freilich mit einer gewissen derben Blockhaftigkeit einher, die besonders etwa im Vergleich mit den eleganteren, aber auch weniger ausdrucksstarken Christus- und Petrus-Figuren in der ‚Ankündigung der Verleugnung‘ deutlich hervortritt; und so souverän der Maler in der ‚Verleugnung‘ die Pose des Fackelträgers gemeistert hat, sind doch an anderer Stelle anatomische Unsicherheiten nicht zu verkennen, sowohl bei Petrus, dessen abgewinkeltes Knie etwas zu weit unterhalb der Hüfte platziert ist, als auch bei der Magd, deren Körper in einer etwas gezwungenen Drehung begriffen ist und auf etwas kurzen Unterschenkeln ruht. Dass man dieser Schwächen nicht sofort gewahr wird, hat vermutlich auch damit zu tun, dass das zentrale Trio geschickt eingebettet ist in vielfältige, zu einem reichen dynamischen Geflecht beitragende Bewegungsmotive der Statisten: erhobene Arme, deutende Finger, auf Petrus gerichtete Blicke; nicht zu vergessen die Attacke des kleinen Hundes, der hier keine liebenswürdig-genrehafte Note in ein ansonsten ernstes Geschehen einbringt, sondern u. a. durch die detailliert wiedergegebenen spitzen Zähne und die zwischen ihnen hervorschießende Zunge als böse und gefährlich gekennzeichnet wird (Abb. 13).

<sup>12</sup> So Schröder 1906/10, S. 465; Madel 1987, S. 161.

Auch physiognomisch wird wesentlich mehr Abwechslung geboten als auf den beiden vorhergehenden Bildern: besonders einprägsam der argwöhnisch lauernde Gesichtsausdruck des Fackelträgers links, die staunend weit aufgerissenen Augen des zwischen Petrus und der Magd sitzenden Speerträgers, der die Situation offenbar noch nicht ganz erfasst hat (Abb. 8), des weiteren der zwischen den Armen der Magd sichtbare Soldatenkopf, in dem Unverständnis und Konfusion in ein Gesicht von geradezu animalischer Dumpfheit eingeschrieben sind (Abb. 11), oder die Züge des ebenfalls nur stark fragmentiert sichtbaren Mannes im Mittelgrund rechts außen, in denen sich das Behagen darüber spiegelt, die Hände am Feuer wärmen zu können (Abb. 12). Im Vergleich mit den anspruchslos, teilweise unsicher konstruierten Räumen der beiden anderen Bilder erscheint auch die Architekturkulisse der ‚Verleugnung‘ wesentlich ambitionierter, sowohl was die überzeugende räumliche Logik der in die Tiefe fluchtenden Gebäudereihe insgesamt angeht (die wiederum mäßige Untersicht suggeriert) als auch im Hinblick auf die Art und Weise, wie die Details des loggiaartigen Gebäudes hinter Petrus sorgfältig ausgearbeitet sind (Kapitelle, Pilaster, Gesimse, Friese, Gewölbeansatz).

Wesentlich geprägt wird das Erscheinungsbild der ‚Verleugnung‘ auch dadurch, dass der Maler hier atmosphärischen Elementen und Beleuchtungseffekten große Aufmerksamkeit widmet. Das gleichmäßig modulierende Tageslicht der vorhergehenden Szenen ist erloschen; an die Stelle der Himmelsfolien in flauem Blau-Weiß ist nun ein dunkler nächtlicher Himmel getreten, an dem die fast vollständig sichtbare Scheibe des Vollmonds für eine plastische, kontrastreiche Durchbildung der Wolkenformationen sorgt; des Weiteren wird das Motiv des Feuers ausgiebig genutzt, um für die nächtliche Situation charakteristische Lichtwirkungen zu erzielen. Der Maler beschränkt sich dabei nicht auf ein einziges, durch den Bibeltext vorgegebenes wärmendes Feuer, dessen Reflexe sich in den Figuren der Magd und der um die Feuerstelle versammelten Soldaten spiegeln und das außerdem einen effektvollen hellen Hintergrund bietet für die Schwanzsilhouette des attackierenden Hündchens, das damit assoziativ zu einem kleinen Zerberus mutiert; der Maler entzündet darüber hinaus eine Reihe weiterer Feuer: So trägt der links die Stufen emporsteigende Soldat eine Fackel mit überdimensioniertem Flammenbündel, das zugleich die strukturelle Aufgabe übernimmt, auf den für das Bildgeschehen wichtigen Hahn hinzuweisen; bei näherem Hinsehen sind sodann hinter der Schulter des Fackelträgers Rauchwolken erkennbar, die von einem weitgehend verdeckten Feuer aufsteigen (möglicherweise sind unterhalb des rechten Arms bzw. zwischen den Oberschenkeln des Fackelträgers die Flammen dieses Feuers angedeutet und gehört der von einem Licht getroffene Kopf ganz links außen zu einer Person, die an dieses Feuer getreten ist, um sich dort zu wärmen); schließlich kann man links oberhalb der Schulter des Petrus eine Rauchwolke erkennen, die von einem weiteren Feuer herrühren muss, dessen Schein auf den Zuschauer in der Fensteröffnung oberhalb der Wolke fällt.

Die Art und Weise, wie diese atmosphärischen Elemente (Feuer, Rauch, Wolken am Nachthimmel) nuanciert, mit zahlreichen Abstufungen und Schattierungen wiedergegeben sind, bietet einen besonders eindrucksvollen Beleg dafür, dass hier ein Künstler mit viel Sinn für malerische Wirkungen am Werk war; und das überdimensionierte Fackelfeuer



scheint sogar einem von zweckhafter Darstellung losgelösten, rein malerischen Bedürfnis geschuldet, dem Gefallen daran, mit farbigen Wellenstrukturen eine Fläche ornamental zu gestalten. Beispiele für eine eminent malerische Gestaltungsweise, die gleichzeitig pointierte Akzente setzt, finden sich über das ganze Bild verstreut; exemplarisch herausgegriffen sei der sitzende Speerträger rechts von Petrus mit dem sehr summarisch modellierten und trotzdem den Ausdruck begriffsstutzigen Erstaunens treffend wiedergebenden Gesicht, mit der durch impulsive Pinselstriche geformten Ärmelbauschung am rechten Oberarm und mit den zahlreichen kleinteiligen Lichtreflexen am Helm, am Federschmuck und am rechten Schulterstück (Abb. 8). Besondere Erwähnung in diesem Zusammenhang verdient auch der zwischen den Armen der Magd auftauchende Kopf, bei dem die Methode der summarischen Gesichtsdarstellung auf die Spitze getrieben ist und dessen nur aus Flecken zusammengesetzte Fratze fast als provinzielle Vorwegnahme der Expressivität eines Goya gelten kann (Abb. 11).

Während man derartige bravouröse malerische Einzelheiten im ‚Abendmahl‘ und der ‚Ankündigung der Verleugnung‘ vergeblich sucht, ist der Gegensatz nicht ganz so stark ausgeprägt, betrachtet man die Gestaltung größerer textiler Flächen. In der ‚Verleugnung‘ sind auch diese Partien mit großzügiger Pinselführung angelegt (Abb. 17,19) und suggerieren eher dicke, schwere Stoffe, die vielleicht auch einmal den Bewegungsfluss hemmen können, wie dies bei Petrus oberhalb des rechten Knies oder bei der Magd am rechten Unterschenkel der Fall ist; Stoffe, die sich einerseits deutlich unterscheiden von den problemlos glatt fallenden oder elegante Kurven bildenden Geweben, in die Christus und Petrus auf der ‚Ankündigung der Verleugnung‘ (Abb. 2) gehüllt sind; andererseits aber Stoffe, die ähnliche Charakteristika aufweisen wie die mantelartigen Draperien, die die Unterkörper der Apostel auf dem ‚Abendmahl‘ verhüllen. Wieder erschwert der teilweise prekäre Erhaltungszustand des ‚Abendmahls‘ und der ‚Ankündigung‘ ein endgültiges Urteil; doch sollte man es zumindest nicht ausschließen, dass die künstlerische Handschrift, die die ‚Verleugnung‘ prägt, stellenweise auch in den beiden anderen Bildfeldern zum Einsatz kam, ohne diesen Bildfeldern freilich letztlich ihren Stempel aufdrücken zu können. Vielleicht sind auch die beiden im ‚Abendmahl‘ rechts außen als Wandschmuck dienenden Reliefs, deren (typologische?) Darstellungen leider nicht mehr zu entziffern sind, Spuren dieser zweiten Handschrift.

Möchte man nun diese beiden Handschriften mit Künstlernamen in Verbindung bringen, so sind Bildanlage und (zumindest zu einem größeren Teil) Ausführung des ‚Abendmahls‘ und der ‚Ankündigung der Verleugnung‘ durchaus mit Johann Georg Knappich kompatibel, der archivalischen Unterlagen zufolge für die Stöttener Deckenbilder bezahlt wurde. Madel weist ganz zu Recht auf die Nähe dieser Bilderfindungen zu Schönfeld hin, an dem sich Knappich stark orientierte, und die Reihe der bei ihr genannten Vergleichsbeispiele aus Schönfelds Oeuvre könnte etwa ergänzt werden um ein heute in Prag befindliches Bild (‚Joseph bewirtet seine Brüder in Ägypten‘), auf dem ganz ähnlich wie auf dem Stöttener

Abendmahl die statische Reihung von Figuren um eine langgestreckte bildparallele Tafel mit Isokephalie kombiniert ist.<sup>13</sup>

Für die ‚Verleugnung‘, die Madel in ihrem Textteil nur kurz bei der Aufzählung der Sujets erwähnt, die sie dann aber eigenartigerweise im Katalogteil ohne Begründung nicht mehr aufführt,<sup>14</sup> sollte hingegen Johann Rieger<sup>15</sup> (1660 Dinkelscherben<sup>16</sup> - 1730 Augsburg) in Betracht gezogen werden, der nach einem Italiaufenthalt in den frühen 1690er Jahren (Rom, Neapel; vielleicht auch Venedig?)<sup>17</sup> im Jahr 1696 die Meistergerechtigkeit in Augsburg erwarb und 1710 zum ersten katholischen Direktor der dortigen reichsstädtischen Kunstakademie ernannt wurde. Dieser Maler ist inzwischen zwar aus dem Schatten der kritischen, bis ins frühe 20. Jahrhundert tradierten Beurteilung Paul von Stettens d. J. aus dem Jahr 1765 herausgetreten, die Rieger vorwarf, er wäre zwar „stark in der Academie und Composition“, habe aber „in der Zeichnung und Pinsel etwas hartes, welches ihn nicht beliebt machte“;<sup>18</sup> und Riegers spezifische Qualitäten, denen Kosel bereits 1976 einen längeren Aufsatz gewidmet hatte,<sup>19</sup> müssen zum gegenwärtigen Zeitpunkt sicher nicht mehr ganz neu entdeckt werden. Nach wie vor aber hat es Rieger schwer, sich in der Augsburger Kunstgeschichte zwischen berühmteren Namen vor ihm (Heiss, Schönfeld) und nach ihm (Bergmüller, Holzer, Scheffler, Günther) zu behaupten, und nach wie vor wird er in seiner Individualität oft nicht angemessen gewürdigt.

Allgemein anerkannt ist immerhin die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung seiner in den Jahren 1704 ff. entstandenen Deckenfresken der Benediktinerinnenklosterkirche Holzen (Kr. Augsburg), auch wenn Kosels pauschale, keinerlei regionale Einschränkung vornehmende Einordnung dieser Ausmalung als einen „der frühesten großen Deckengemäldezyk-

<sup>13</sup> Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. Do 5443; Pée 1971, Kat.-Nr. 114, S. 179.

<sup>14</sup> Madel 1987, S. 161; Kat.-Nr. K29, S. 268 f.

<sup>15</sup> Zur Biographie Riegers grundlegend Lieb 1934, zuletzt Pötzl 1991 und Krämer 2003; ergänzende Einzelheiten siehe Dussler 1956, S. 34 ff. Die biographischen Angaben in den folgenden Abschnitten basieren auf diesen Quellen. Nicht genutzt werden konnte die unveröffentlichte Magisterarbeit von Annick Krempel: *Johann Rieger (1660-1730), Barockmaler in Augsburg*, Eichstätt 1998.

<sup>16</sup> Pötzl 1991, S. 131, nimmt an, dass Johann Rieger mit dem am 27. April 1660 in Dinkelscherben geborenen Sohn des dort ansässigen Malers Georg Rieger identisch ist. Das in der Literatur des öfteren anzutreffende Geburtsjahr 1655 geht auf die Beschriftung einer von Georg Christoph Kilian angefertigten Umrissradierung zurück. Dass es sich bei dem Maler Johann Rieger um einen Sohn des Dinkelscherbener Malers Georg handelt, dürfte außer Frage stehen, da das Augsburger Hochzeitsprotokoll von 1696 Johann Rieger als „Mahler von Dinkelscherben“ bezeichnet. Sollte es sich bei Johann um einen anderen, bereits 1655 geborenen Sohn des Georg handeln, müsste dies ein Sohn aus einer früheren Ehe sein, da die Dinkelscherbener Matrikeln eine Heirat Georgs im Jahr 1659 verzeichnen.

<sup>17</sup> In Rom war Rieger Mitglied der Schilderbent (niederländische Künstlervereinigung) und führte den Bentnamen ‚Sauerkraut‘ (Noack 1927, Bd. 1, S. 208). Lieb 1934 nennt mit „Mus[eum] Aschaffenburg“ als Standortangabe eine Zeichnung, die signiert und mit der Angabe ‚Rom 1692‘ versehen ist. Als Beleg für den Aufenthalt Riegers in Neapel gilt eine ‚Rieger Fezit 1693 i. Napoli‘ signierte Zeichnung nach Luca Giordanos Kuppelfresko in der dortigen Kirche S. Brigida (Hubala 1982, Kat.-Nr. 26, S. 36 f.). Hubala spekuliert außerdem, ob es sich bei vier 1970 bei Bassenge in Berlin angebotenen Zeichnungen nach den Kuppelpendentifs ebenfalls um Werke Riegers handelt. Riegers ehemaliges Seitenaltarbild mit der Rosenkranzübergabe in der Stadtpfarrkirche von Weißenhorn (Kr. Neu-Ulm) ist spürbar beeinflusst von Giordanos ‚Madonna del Baldacchino‘ (Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv.-Nr. S 84403; aus der Kirche S. Spirito di Palazzo).

<sup>18</sup> Stetten 1765, S. 215. Dieses von Stetten 1779 in leichter Variation wiederholte Urteil („so hatte doch sein Pinsel etwas Hartes und Unangenehmes“, S. 316 f.) wurde im 19. Jahrhundert in die Künstlerlexika von Lipowsky und Nagler übernommen und kehrt noch 1901 bei Welisch wieder (S. 96).

<sup>19</sup> Kosel 1976.

len<sup>20</sup> angesichts der zu diesem Zeitpunkt bereits vorliegenden Leistungen eines Hans Georg Asam, Melchior Steidl, Johann Anton Gump (oder auch, auf bescheidenerem Niveau, eines Knappich) etwas zu hoch gegriffen erscheint und man Riegers Zyklus vielleicht eher als höchst bemerkenswerten, wenn auch noch etwas kleinteilig zersplitterten Auftakt zur glanzvollen Augsburger Freskomalerei des 18. Jahrhunderts einstufen sollte. Aber auch dieser Zyklus wird, so hat man den Eindruck, von der Kunstgeschichtsschreibung eher mit Respekt als mit großem Enthusiasmus zur Kenntnis genommen, während ein eingehendes Studium der zahlreichen Bildfelder doch eine malerische Virtuosität offenbart, die z. B. der wesentlich berühmtere Johann Georg Bergmüller, Riegers Nachfolger als katholischer Akademiedirektor, in seinen Fresken eigentlich nie erreichte.

Die Beziehungen zwischen Rieger und Knappich bzw. der Familie Knappich sind eng und vielfältig: Für die Jahre 1680-1683 ist Rieger durch Eintrag im Augsburger Malerbuch als Geselle Knappichs dokumentiert; 1696, also im Jahr des Erwerbs der Meistergerechtigkeit, heiratete Rieger Anna Maria Pfanzelt aus Lechbruck, vermutlich eine Verwandte des ebenfalls aus Lechbruck stammenden Knappich, wobei ein Bruder Knappichs, der Bortenmacher Johann Knappich, als Trauzeuge fungierte; kurz vor seinem Tod am 14. September 1704 beauftragte Knappich den in einem diesbezüglichen Dokument als sein ‚Vetter‘ apostrophierten Rieger (wohl wegen der verwandtschaftlichen Beziehungen seiner Frau), die Freisprechung Johann Heels (1685-1749) in die Wege zu leiten, der bei Knappich noch seine Lehrzeit absolviert hatte;<sup>21</sup> 1705 schließlich malte Rieger für die Kirche von Lechbruck eine ‚Vermählung Mariens‘, gestiftet von dem (wie der gleichnamige Maler) aus Lechbruck stammenden hochstiftisch Augsбургischen Beamten Johann Georg Knappich (um 1690-1746).<sup>22</sup>

Dass die engen persönlichen Beziehungen zwischen Rieger und Knappich gelegentlich durch künstlerische Kooperation ergänzt wurden, wurde bereits im Zusammenhang mit einer im Zuge der Regotisierung aus dem Augsburger Dom entfernten und heute in Kloster Wetttenhausen aufbewahrten Bildfolge zur Geschichte des ägyptischen Joseph vermutet, Fragment einer umfangreicheren, ursprünglich auch den Nährvater Jesu einbeziehenden Serie, die vermutlich anlässlich des Baus der 1694 geweihten Josephskapelle des Doms entstand. Zwar weist eines der Bilder (‚Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen‘) ne-

<sup>20</sup> Kosel 1976, S. 246.

<sup>21</sup> Wittmann 2002, S. 75 f. Die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Riegers Frau Anna Maria Pfanzelt und Johann Georg Knappich scheint nicht genau geklärt. Dussler 1956 bezeichnet „Maria Pfanzelt“ zunächst als „nah verwandt mit Johann Georg Knappich“ (S. 34) und glaubt an anderer Stelle, aus Riegers Bezeichnung als Knappichs ‚Vetter‘ das präzise Verwandtschaftsverhältnis ableiten zu können: Rieger werde ‚Vetter‘ genannt „wohl wegen dessen Heirat mit Anna Maria Pfanzelt aus Lechbruck 1696, die also eine Nichte des Knappich war.“ (S. 36 f.) Pötzl 1991 hingegen gibt an: „Leider haben sich für diese Zeit keine Matrikel [in Lechbruck] erhalten, so daß die Familie der ledigen Maria Pfanzelt nicht erfaßt werden kann.“ (S. 131)

<sup>22</sup> Steichele 1883, S. 484: Der „hochstiftisch Augsбургische Pflęgsverwalter zu Buchloe, später Hofkammerath und hochstiftischer Steuer-Kassier zu Augsburg, wurde durch seine Beneficium-Stiftung [1740] und durch sein ... Testament [in dem er die Kirche von Lechbruck als Haupterbe einsetzte] der größte Wohltäter seines Heimat-Ortes“. Pönbacher 2006, S. 19, gibt den Maler (bei Steichele, S. 490, noch unbekannt) mit falschem abgekürztem Vornamen an („von H. [!] Rieger, eine Stiftung von Johann Georg Knappich von 1705“); Dehio 2008, S. 646, korrigiert diesen Fehler, identifiziert den Stifter allerdings fälschlicherweise als den Maler Johann Georg Knappich („Stifterbild des Malers Johann Georg Knappich ... 1705 von Johann Rieger“). Das völlig übermalte Bild hängt heute im Chor der 1786 ff. neu errichteten Kirche.

ben der nicht mehr eindeutig lesbaren Datierung (169[3?]) den Namenszug Knappichs auf, doch schlug Madel vor, das von den drei anderen Darstellungen stilistisch abweichende Erscheinungsbild der Szene ‚Joseph wird von seinen Brüdern verkauft‘ durch eine Zuschreibung an Rieger zu erklären; eine Annahme, die, wenngleich weiterhin mit Fragezeichen, auch in die neuere Literatur übernommen wurde.<sup>23</sup>

In Stötten läge der vergleichbare Fall vor, dass ein Zyklus einerseits zwar für Knappich gesichert ist (in den Wettenhausener Bildern durch die Signatur, in Stötten durch die an Knappich ergangene Zahlung), dass stilistische Eigenheiten einzelner Bestandteile des Zyklus jedoch eine Beteiligung des ‚Vetters‘ Rieger nahe legen; geändert hatte sich in Stötten freilich der Status des Veters: Mochte Rieger zur Entstehungszeit der Wettenhausener Bilder (vermutlich erste Hälfte der 1690er Jahre, kurz nach seiner Rückkehr aus Italien) noch auf eine Mitarbeit in der Werkstatt Knappichs angewiesen sein, so war er in den Jahren der Stöttener Bilder bereits eigenständiger Meister. Dieser Umstand muss der Annahme einer Kooperation Knappich-Rieger in Stötten freilich nicht im Wege stehen und man könnte sich eine Vielzahl von Gründen vorstellen, warum sie zustande kam; sei es, dass der Kundenkreis der erst seit Kurzem existierenden Rieger-Werkstatt noch sehr überschaubar war und dem Meister zusätzliche Aufträge von Seiten eines auch familiär verbundenen Kollegen sehr willkommen waren, sei es, dass der damals ca. 60-jährige und seit Jahrzehnten in Augsburg etablierte Knappich Unterstützung benötigte, um Aufträge fristgerecht zu erledigen.

Entscheidend für eine Zuweisung der ‚Verleugnung Petri‘ in Stötten an Rieger sind letztlich jedoch stilistische Erwägungen. Dass die betont malerische Gestaltung von Formen und Oberflächen sowie die Modellierung mit breitem Pinselstrich, wie sie in der ‚Verleugnung‘ zu beobachten sind, durchaus zugunsten einer solchen Zuweisung sprechen, veranschaulichen im Hinblick auf Physiognomien die Abb. 8-10 und im Hinblick auf Textilien die Abb. 16-19. Sie stellen Ausschnitten aus der ‚Verleugnung‘ (Abb. 8, 17, 19) Details aus für Rieger gesicherten Werken gegenüber, und zwar aus einem der Holzener Fresken, die die Artikel des Glaubensbekenntnisses illustrieren (Abb. 9),<sup>24</sup> aus einem Seitenaltarbild der Pfarrkirche von Ziemetshausen (Kr. Günzburg; Verleihung des Skapuliers durch Maria an Simon Stock, Abb. 10, 18) sowie aus einem Auszugsbild eines Seitenaltars derselben Pfarrkirche (Schutzengel, Abb. 16). Die Schürze der Magd (Abb. 17) und die Oberbekleidung des rechts außen sitzenden Soldaten in Stötten (Abb. 19) sowie das Gewand des Engels in der ‚Skapulierübergabe‘ in Ziemetshausen (Abb. 18) verbindet außerdem ein Phänomen, das in Stötten aufgrund der (vielleicht teilweise auch durch den Erhaltungszustand der Bildoberfläche bedingten) gedämpfteren Farben auf den ersten Blick weniger in die Augen sticht, aber bei näherem Hinsehen doch klar erkennbar ist: nämlich die Art und Weise, wie mehrere kontrastierende Farben nicht nur nebeneinandergesetzt, sondern geradezu ineinander verflochten werden, so dass eigenartig changierende, in der Realität so kaum vorstellbare und mitunter eher manieristisch als barock anmutende Farbstrukturen entstehen. Derartige koloristische Effekte sind ein besonders interessantes Beispiel für die

<sup>23</sup> Madel 1987, S. 157-159; *Augsburger Dom* 2009, S. 161-163 (Christoph Bellot).

<sup>24</sup> „Jesus Christus ...empfangen durch den Heiligen Geist, geboren von der Jungfrau Maria.“

„eigenwillige, starkfarbige Palette“, die bereits Bushart in Riegers Gemälden beobachtete und die ihn nicht zu Unrecht an Riegers Zeitgenossen Johann Michael Rottmayr (1656-1730) erinnerte;<sup>25</sup> und vielleicht war es diese ‚Eigenwilligkeit‘ zusammen mit der impulsiv-breiflächigen Pinselführung, die Stettens Missfallen („hart“, „unangenehm“) erregten.

Die Gegenüberstellung der Hunde (Abb. 13-15) schließlich soll weniger maltechnische Gemeinsamkeiten dokumentieren als, wenn auch sehr punktuell, eine motivische Brücke schlagen zwischen Stötten und einem Holzener Fresko aus der Serie der Bildfelder zu den acht Seligkeiten (Matthäus 5,10: „Selig, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden; denn ihnen gehört das Himmelreich.“). Hunde, mag man zwar argumentieren, gehören zum Standardrepertoire vieler Maler der damaligen Zeit, doch werden sie selten als derart bössartig und aggressiv charakterisiert, wie das auf diesen beiden Bildern geschieht, so dass diese Gemeinsamkeit durchaus auf denselben Maler hinweisen kann. Es ist in diesem Zusammenhang auch interessant, dass das Vorbild für das Holzener Fresko, Paolo Veroneses ‚Verstoßung der Waschti‘ an der Decke von S. Sebastiano in Venedig (1555/56), einen einzigen Hund aufweist (im Bildgefüge dem Holzener Hund entsprechend, dessen Kopf in Abb. 15 wiedergegeben ist), der kaum Gefühlsregung zeigt; die Idee, die Veronese-Paraphrase mit zwei eher abstoßenden Hunden anzureichern, war also eine bewusste Entscheidung Riegers.

Was die vier die Hauptbilder flankierenden Darstellungen in Stötten angeht, so halten sie leider keine an die ‚Verleugnung‘ heranreichenden malerischen Überraschungen bereit, weisen jedoch ein deutliches Qualitätsgefälle auf. Bei der Szene, in der Christus vom Hohen Rat zu Pilatus geführt wird (Abb. 5), handelt es sich um eine anspruchsvolle Bildanlage mit einer komplexen, überzeugend konstruierten architektonischen Kulisse in leichter Untersicht, so dass man hier durchaus die disponierende Hand des Malers der ‚Verleugnung‘ vermuten und die harte malerische Ausführung des heutigen Erscheinungsbildes späteren vergrößernden Überarbeitungen zuschreiben könnte; am anderen Ende des Qualitätsspektrums innerhalb dieser Viergruppe bietet die gegenüberliegende ‚Reue des Petrus‘ (Abb. 4) ein sehr schlicht konzipiertes Figurenensemble mit geradezu primitiv zusammengezimmerter Architektur. Weder hier noch in den beiden verbleibenden Feldern (Kreuztragung, Kreuzigung; Abb. 6-7) fühlt man sich in nennenswerter Weise an den Maler der ‚Verleugnung‘ erinnert (vielleicht am ehesten im herben, eigentümlich ergreifenden Gesichtsausdruck des kreuztragenden Christus?), auch wenn Übermalungen in allen drei Feldern wieder ein endgültiges Urteil erschweren und insbesondere die ‚Kreuzigung‘ offenbar stark unter späteren Eingriffen leidet. Möglicherweise waren an diesen Leinwänden auch weitere Mitarbeiter der Knappich-Werkstatt beteiligt.

Wenn man die Stöttener ‚Verleugnung‘ als ein Werk Johann Riegers akzeptiert und daneben seine Beteiligung an einzelnen weiteren Bildfeldern in Stötten nicht ausschließt, so ergibt sich damit insofern eine sehr interessante Erweiterung seines Werkkatalogs, als neben dem Holzener Zyklus bisher nur wenig über Riegers sonstige Tätigkeit als Deckenmaler bekannt ist. Lässt man den problematischen Fall der bereits oben in Anm. 11 im Zu-

<sup>25</sup> *Augsburger Barock* 1968, S. 130.

sammenhang mit Knappich erwähnten kleinen Scheinkuppel in St. Ulrich und Afra in Augsburg beiseite, die gelegentlich auch für Rieger beansprucht wird,<sup>26</sup> so ist nur ein weiteres Deckengemälde für ihn gesichert: die querovale, in Öl auf Leinwand ausgeführte und mit ‚Jo. Rieger f.‘ bezeichnete ‚Verkündigung‘ (239 x 327 cm), deren ursprünglicher Bestimmungsort unbekannt ist, die früher das Treppenhaus des seit 1822 im Besitz der Familie Speck von Sternburg befindlichen Schlosses Lützschena bei Leipzig schmückte und die heute als Bestandteil der Maximilian Speck von Sternburg Stiftung im Museum der bildenden Künste in Leipzig aufbewahrt wird.<sup>27</sup> Es handelt sich hier, wo der Vorgang nicht in einem häuslichen Ambiente angesiedelt ist, sondern in einem aufwändigen, das gesamte Bild dominierenden und in Untersicht wiedergegebenen Palast, um Riegers ambitionierteste bisher bekannte Architekturillusion.

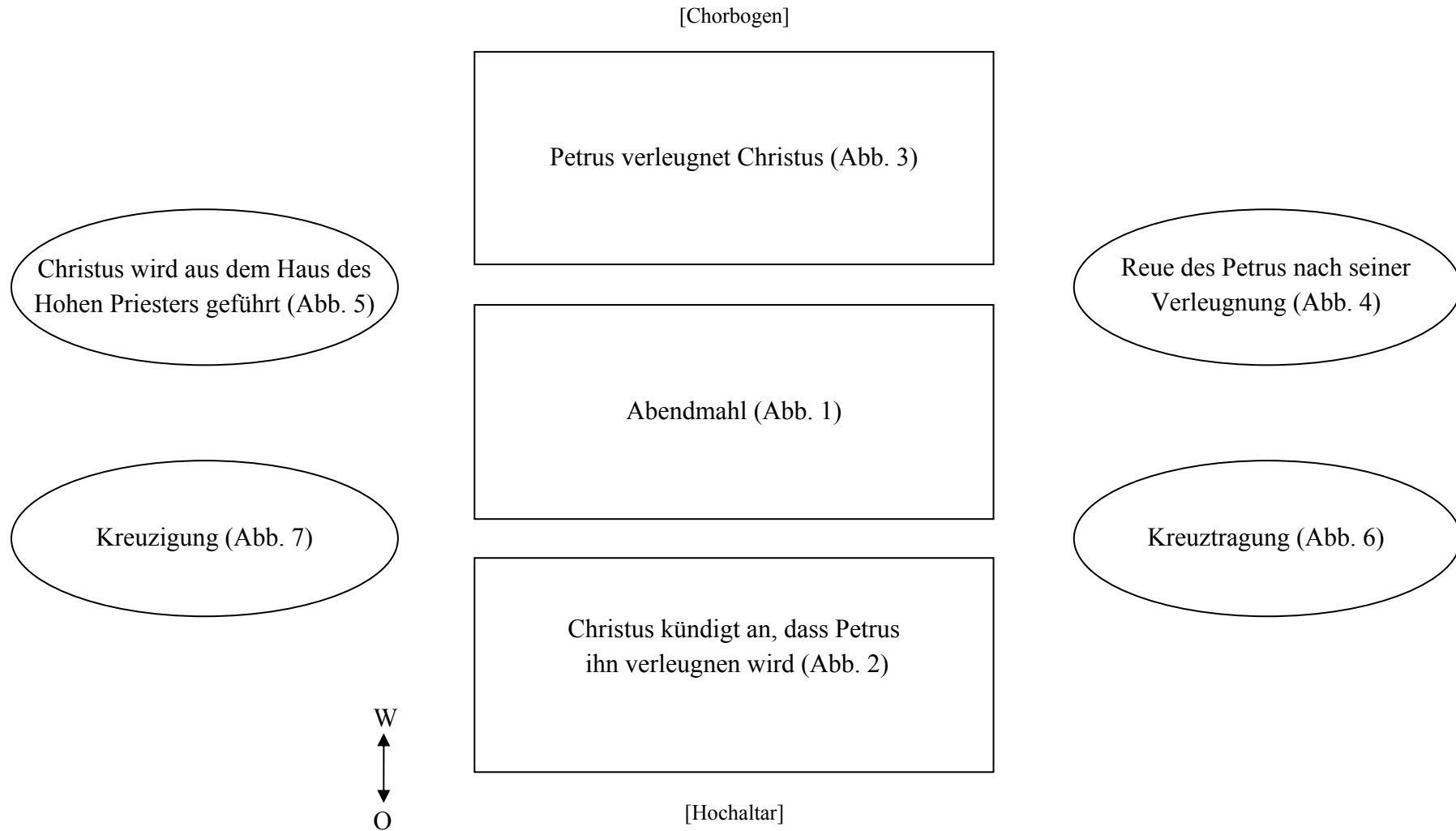
Auf der Suche nach weiteren Wandgemälden Riegers könnte noch ein Blick in die Wallfahrtskirche Vilgertshofen (Kr. Landsberg am Lech) lohnen, deren durch mehrfache Schäden und Erneuerungen verkomplizierte Ausmalungsgeschichte bislang nicht ganz befriedigend geklärt ist. Einige der heute dort zu sehenden Fresken weichen jedenfalls stilistisch stark von der Handschrift des Wessobrunner Benediktiners Josef Zäch ab, der die Kirche in den Jahren 1688-1693 freskierte, können nicht mit Johann Baptist Zimmermann in Verbindung gebracht werden, der 1721 das zentrale Chorfresko malte, und scheinen ihr heutiges Erscheinungsbild auch nicht primär dem 19. oder 20. Jahrhundert zu verdanken; die temperamentvolle, mit breitem Pinselstrich arbeitende, gelegentlich summarisch, aber stets sicher modellierende Malweise erinnert aber durchaus an Johann Rieger, der in Vilgertshofen vielleicht die Nachfolge des 1693 verstorbenen Zäch antrat. Zu nennen wären hier die hilfeschuchenden Pilger an den Emporenbrüstungen des Chorumgangs, mit Einschränkungen die alttestamentarischen Szenen in den Medaillons der Chordecke (insbesondere der temperamentvolle ‚Durchzug durch das Rote Meer‘), die ‚Fürbitte Mariens‘ an der Decke der Vorhalle (in dieser Reihe das größte Bildfeld, außerdem das einzige polychrome), die drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung an den Emporenunterseiten der Vorhalle und schließlich die Heimsuchungen Pest, Krieg und Hunger an den Emporenbrüstungen der Vorhalle. Letztere Darstellung, auf der sich Hungernde auf einen Pferdekadaver stürzen und eine Kinderleiche zerfleischen, dürfte an Drastik ihresgleichen suchen und kann allein aus diesem Grund nicht ‚neueren‘ Ursprungs sein, wie es das *Corpus der barocken Deckenmalerei* vermutet.<sup>28</sup> Einem Maler bössartiger Hunde und grotesk-dumpfer Physiognomien würde man solche Drastik jedenfalls zutrauen.

<sup>26</sup> Fiess 1997, S. 173, plädiert in Anknüpfung an eine Zuschreibung Norbert Liebs für Rieger und argumentiert mit dessen italienischer Schulung.

<sup>27</sup> Inv.-Nr. 1753; *Maximilian Speck von Sternburg* 1998, S. 368 f.

<sup>28</sup> *Corpus* 1976 mutmaßt zur ‚Fürbitte Mariens‘ an der Decke der Vorhalle, dass hier „wohl die originale Bildanlage Zäch’s erhalten“ ist, dass allerdings „sowohl die Farben verdorben als auch die Umrisse und Binnenzeichnung der Figuren entstellt“ sind (S. 255). Die Fresken an den Emporen der Vorhalle gelten als „neuere Gemälde“ (S. 257); die Chormedaillons als Werke des 19./20. Jahrhunderts (S. 258); die Fresken an den Emporenbrüstungen des Chorumgangs werden nicht näher kommentiert (und sind auch nicht abgebildet).

**Schematische Darstellung der Anordnung der Bildfelder  
an der Chordecke der Pfarrkirche von Stötten am Auerberg**







1 J. G. Knappich, Stötten



2 J. G. Knappich, Stötten





3 J. Rieger (zugeschr.), Stötten





4 J. G. Knappich, Stötten



5 J. G. Knappich, Stötten



6 J. G. Knappich, Stötten



7 J. G. Knappich, Stötten

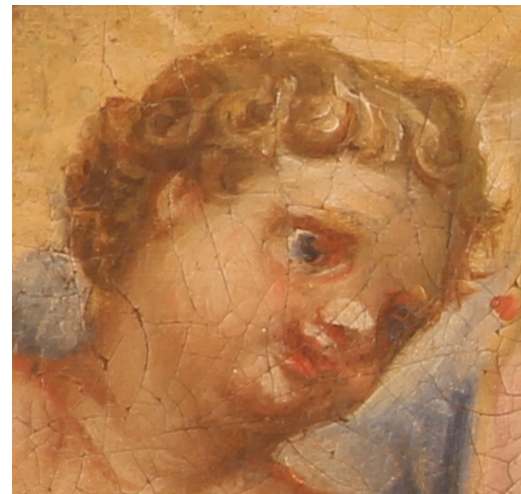




8 J. Rieger (zugeschr.), Stötten



9 J. Rieger, Holzen



10 J. Rieger, Ziemetshausen



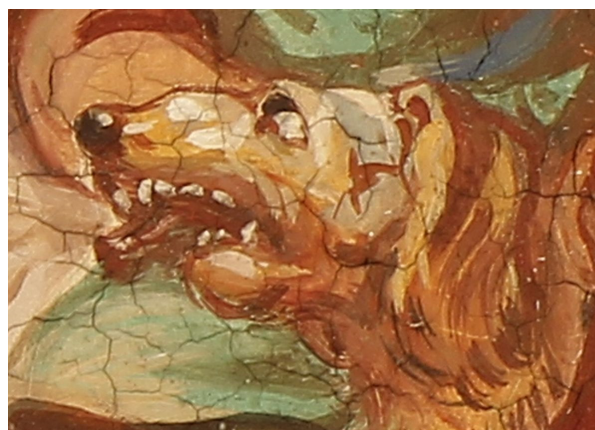
11 J. Rieger (zugeschr.), Stötten



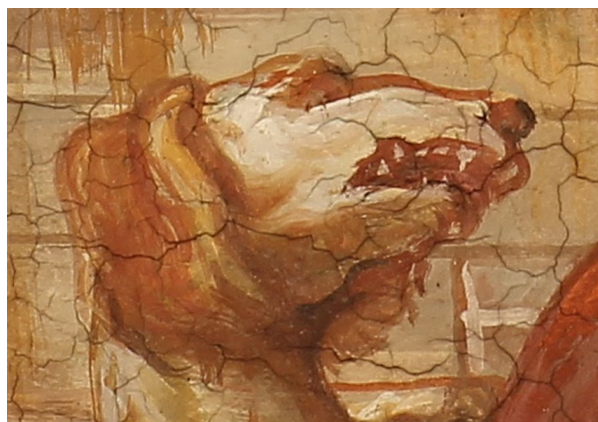
12 J. Rieger (zugeschr.), Stötten



13 J. Rieger (zugeschr.), Stötten

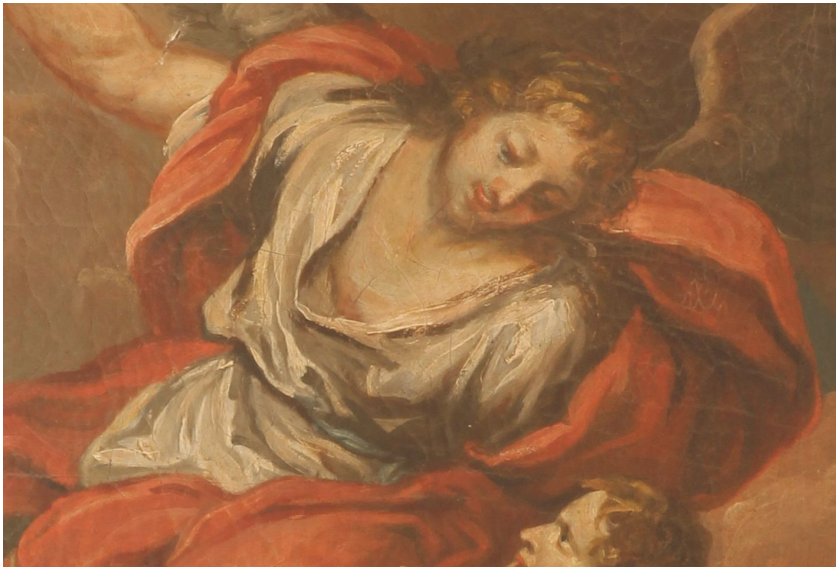


14 J. Rieger, Holzen



15 J. Rieger, Holzen





16 J. Rieger, Ziemetshausen



17 J. Rieger (zugeschr.), Stötten



18 J. Rieger, Ziemetshausen



19 J. Rieger (zugeschr.), Stötten

## Literatur

- Augsburger Barock*, Augsburg 1968 (Ausstellungskatalog)
- Der Augsburger Dom in der Barockzeit*, hrsg. von Melanie Thierbach, Augsburg 2009 (Ausstellungskatalog)
- Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 1: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Die Landkreise Landsberg am Lech, Starnberg, Weilheim-Schongau. Wissenschaftliche Texte: Anna Bauer-Wild [u.a.], München 1976
- Dehio, Georg: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. Bayern III: Schwaben, bearbeitet von Bruno Bushart u. Georg Paula. - Zweite, überarbeitete Auflage. - München 2008
- Dussler, Hildebrand: *Der Allgäuer Barockbaumeister Johann Jakob Herkomer*, Kempten 1956
- Fiess, Peggy: *Die Anfänge der barocken Deckenmalerei in süddeutschen Kirchenräumen: Prinzipien der Illusion*, Karlsruhe 1997
- Gealt, Adelheid M.; Knox, George: *Domenico Tiepolo: A New Testament*, Bloomington [u.a.] 2006
- Herbst des Barock: Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*, hrsg. von Andreas Tacke, München und Berlin 1998 (Begleitbuch zu den Ausstellungen Füßen und Zug)
- Hubala, Erich; Söding, Ulrich: *Deutsche Zeichnungen 1500-1800 aus dem Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, Würzburg 1982 (Ausstellungskatalog)
- Jeremias, Gisela: *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Tübingen 1980 (Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom; 7)
- Kosel, Karl: „Neuentdeckungen zum Lebenswerk von Johann Rieger“, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 10 (1976), S. 245-264
- Krämer, Gode, „Rieger, Johann“ in: *Neue Deutsche Biographie* 21 (2003), S. 579-580
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Rom [u.a.] 1968 ff.
- Lieb, Norbert: „Rieger, Johann“, in: *Thieme-Becker* 28 (1934), S. 327
- Madel, Claudia: *Die Nachfolge Johann Heinrich Schönfelds unter besonderer Berücksichtigung der Maler Johann Georg Melchior Schmidtner und Johann Georg Knappich*, München, Univ., Diss., 1987
- Maximilian Speck von Sternburg: Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler*, hrsg. von Herwig Guratzsch, Leipzig 1998 (Ausstellungskatalog Leipzig u. München)
- Noack, Friedrich: *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, Stuttgart 1927
- Pée, Herbert: *Johann Heinrich Schönfeld: Die Gemälde*, Berlin 1971
- Petzet, Michael: Michael Petzet: *Landkreis Marktoberdorf*, Kurzinventar (Bayerische Kunstdenkmale; 23), München 1966
- Pörnbacher, Hans: *Die Kirchen der Gemeinde Lechbruck am See*, Regensburg 2006 (Kleine Kunstführer; 303)

Pötzl, Walter: *Lebensbilder zu Bildern aus dem Leben: Biographien von bedeutenden Persönlichkeiten und einfachen Leuten aus fünf Jahrhunderten*, Augsburg 1991 (Beiträge zur Heimatkunde des Landkreises Augsburg; 11), darin S. 131-136: „Johann Rieger aus Dinkelscherben, kath. Direktor der Augsburger Kunstakademie“

Schröder, Alfred: *Das Bistum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben*, Bd. 7: Das Landkapitel Oberdorf, Augsburg 1906/10

Steichele, Anton von: *Das Bistum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben*, Bd. 4: Die Landkapitel Friedberg, Füssen, Höchstätt, Hohenwart, Augsburg 1883

Stetten, Paul von: *Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen, aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg. In historischen Briefen an ein Frauenzimmer*, Augsburg 1765

Stetten, Paul von: *Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Bd. 1, Augsburg 1779

Welisch, Ernst: *Augsburger Maler im 18. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Geschichte des Barock und Rokoko*, Augsburg 1901

Wittmann, Herbert: „Johann Heel (1685-1749): Der Gögginger Maler aus Pfronten“, in: *Alt-Füssen* 2002, S. 73-126

Bildnachweis für alle Abbildungen: Verfasser

Dier Text wurde im Februar 2015 auf OPUS Augsburg, dem Publikationsserver der Universität Augsburg, veröffentlicht.